

UNHA APOLOXÍA DA NATUREZA. CINEASTAS GALEGAS NO RONSEL DA ECOCRÍTICA

IRENE BASANTA PIN

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO: Este traballo rastrea a emerxencia de discursos ecocríticos nas experiencias do audiovisual galego recente e procura nas olladas femininas unha forma alternativa de entender e relacionarse coa natureza non humana. Con este obxectivo analízase a paisaxe humana e non humana na obra de Carla Andrade xunto ás obras de Ángeles Huerta, Xiana Gómez-Díaz, Diana Gonzalves e Lucía Vilela. Todas elas propoñen, desde unha rica variedade formal e temática unha apoloxía da natureza elaborada desde o feminino.

PALABRAS CLAVE: mulleres; ecocinema; natureza; paisaxe; ollada feminina.

UNA APOLOGIA DE LA NATURA. CINEASTES GALLEGUES EN EL CORRENT DE L'ECOCRÍTICA
RESUM: Aquest treball explora l'emergència de discursos ecocrítics en les experiències de l'audiovisual gallec recent i busca en les mirades femenines una forma alternativa d'entendre i de relacionar-se amb la natura no humana. Amb aquest objectiu s'analitza el paisatge humà i no humà en l'obra de Carla Andrade, juntament amb les peces d'Ángeles Huerta, Xiana Gómez-Díaz, Diana Gonzalves i Lucía Vilela. Totes elles proposen, des d'una rica varietat formal i temàtica, una apologia de la natura elaborada des d'una perspectiva femenina.

PARAULES CLAU: dones; ecocinema; natura; paisatge; mirada femenina.

AN APOLOGY FOR NATURE. GALICIAN WOMEN FILMAKERS IN THE WAKE OF ECOCRITICISM

ABSTRACT: This work tracks the emergency of ecocritical discourses in recent Galician audiovisual experiences and looks for an alternative way of understanding and relating to non-human nature in feminine gazes. To this aim, human and non-human landscape is analysed in Carla Andrade's work, together with Ángeles Huerta's, Xiana Gómez-Díaz's, Diana Gonçalves' and Lucía Vilela's approaches. All of them propose, from a rich formal and thematic variety, an apology for nature built from a female perspective.

KEYWORDS: women; ecocinema; nature; landscape; female gaze.

O marco deste artigo insírese na liña dunha *ecocrítica cinematográfica*,¹ que se preocupa por «como as representacións visuais colocan a natureza ou as características naturais, como estas son encadradas pola lente da cámara ou moldeadas polo proceso de montaxe»² (Willoquet-Maricondi 2010: 8). O noso obxectivo é analizar unha serie de obras de creadoras audiovisuais aglutinadas ou non baixo a marca do Novo Cinema Galego (NCG), atendendo ás potencialidades do audiovisual para desafiar os modos de representación dominantes e crear outras formas de retratar, relacionarse e entender a natureza. Con este fin ofreceremos un panorama da emerxencia de olladas alternativas que terá como eixe central unha nova relación coa paisaxe para harmonizar a natureza humana, explícita ou implícita na imaxe, e a non humana. Desexamos mostrar que estas olladas femininas están a configurar relacións alternativas entre muller e natureza que se afastan dos discursos deterministas do patriarcado.

Situándonos no contexto do audiovisual galego máis recente resulta inevitable facer referencia ao NCG, unha etiqueta que polo tipo de prácticas fílmicas ás que se asocia semellaría en principio especialmente atractiva para a procura destoutas olladas sobre a natureza non humana. O termo comeza a difundirse en 2010 desde o blog *Acto de Primavera* (<<http://actodeprimavera.blogspot.com.es/>>), xestionado polos críticos Martin Pawley, José Manuel Sande e Xurxo González, que o utilizan para reivindicar a aparición en Galicia dun conxunto de novos creadores e creadoras, á marxe dos circuítos comerciais, que estaban a acadar recoñecemento en festivais internacionais: Oliver Laxe, Ángel Santos, Eloy Enciso, Xurxo Chirro, Peque Varela... Esta emerxencia aparece vinculada ao cambio producido desde 2006 cara a unha política audiovisual innovadora, que recoñece a figura do creador individual facilitando a recep-

¹ Tradución do termo inglés *cinematic ecocriticism*, denominado tamén *green film criticism* ou *eco-cinecriticism*.

² Tradución da autora. No orixinal: «how visual representations position nature and natural features, how these are framed by the lens of the camera or shaped by the editing process».

ción de axudas a persoas físicas. Esta aposta institucional por parte da Axencia Audiovisual Galega, fundada durante o goberno bipartito e desaparecida en 2009, contribuiría a «apoiar o que se coñece como ‘cinemas pequenos’ inseridos, á súa vez, nun sistema cultural provisto de elementos de seu, nomeadamente unha lingua propia, e que se desenvolve [...] no marco dun específico cinema nacional» (Pérez e Redondo 2014: 2).

Na súa proposta de definición, Isabel Martínez e María Gallego (2012) destacan o carácter periférico do NCG nunha tripla vertente: xeográfica, industrial e narrativa. Desde unha perspectiva territorial, Galicia pertence á periferia ao atoparse afastada do centro neurálxico do audiovisual español, identificado con Madrid, a capital de España, mais tamén pola súa condición de cinema dunha comunidade cunha identidade nacional específica dentro do Estado. Alén desta dimensión máis literal, o carácter periférico refírese a producións que xorden á marxe da industria e cun enfoque experimental e vangardista que as leva a transitar territorios fronteirizos e procurar novos espazos para chegaren ao público. Desta maneira agroma «un novo concepto de creación e de recepción, herdeira dunha tradición que arrinca coa aparición do vídeo, o xurdimento da videocreación e o cinema de guerrilla da década dos setenta»³ (Martínez e Gallego 2012: 265).

Directamente emparentado co cine de vangarda pasado e actual, o NCG sería unha práctica de fronteira que tende á ruptura/hibridación de xéneros. Isto leva, como indican Martínez e Gallego (2012: 265), a que «a ficción estableza vínculos co documental para a súa construción e, pola súa banda, o documental rompa as presuposicións de verdade e obxectividade, derivando cara a un discurso con aparencia ficcional, o que implica un novo debate en torno á vixencia de gran parte de clasificacións ou taxonomías».⁴ Deste xeito, Fernando Redondo e Xurxo

³ Tradución da autora. No orixinal: «un nuevo concepto de creación y de recepción, heredera de una tradición que arranca con la aparición del vídeo, el surgimiento de la videocreación y el cine de guerrilla de la década de los setenta».

⁴ Tradución da autora. No orixinal: «la ficción establezca vínculos con el documental para su construcción y, por su parte, el documental rompa las presupo-

González (2014: 108) sinalan que, especialmente no documental, o procesual aparece como máxima vertebradora, entendido como o «rastros deixado sobre a superficie do discurso das tarefas de creación, abordable tamén aquí como método e como resultado, como a decisión de escoller unha determinada ruta para explorar o real e non retirar despois de todo os indicadores de dita ruta».⁵

Porén, a etiqueta Novo Cinema Galego, como todas, non está exenta de polémica no eido teórico e mesmo falta de identificación entre algunhas das persoas que se asocian a ela. Pérez e Redondo (2014: 1-2) analizaban de feito a súa «xestación» como un proceso de «*branding*, case ao xeito de imaxe de marca», por parte de distintos axentes do sector (críticos, programadores, creadores). Tamén poderíamos discutir, seguindo as reflexións de Brais Romero (2015: 10), a ausencia de consenso nos trazos que encadran un autor ou autora do movemento, ou arredor do factor identitario implícito na etiqueta máis alá do xeográfico, cando nalgúns creadores, filmes ou produtoras non existe unha aposta clara pola lingua ou un vínculo con Galicia (2015: 19-21). Non obstante, non é esta a discusión que nos ocupa, senón o rastrexo doutras formas de relación coa natureza no traballo de creadoras audiovisuais. Neste senso, como apuntabamos antes, se ben o carácter periférico e experimental do NCG semella un lugar especialmente fértil onde comezar a busca, non queremos que marque unha extrema infranqueable se fóra dos seus lindes atopamos achegas que se consideren relevantes. Ao contrario, parécenos un acerto destacar estes trazos mesmo alén desta vertente dun ecosistema audiovisual galego moito máis amplo.

siones de verdad y objetividad, derivando hacia un discurso con apariencia ficcional, lo que implica un nuevo debate en torno a la vigencia de gran parte de clasificaciones o taxonomías».

⁵ Tradución da autora. No orixinal: «rastros deixado sobre la superficie del discurso de las tareas de creación, abordable también aquí como método y como resultado, como la decisión de haber escogido una determinada ruta para explorar lo real y no haber retirado luego del todo los indicadores de dicha ruta».

Trazado este panorama, cómpre facer algúns apuntamentos sobre a situación da muller neste eido. Como probablemente non pasaría desapercibido a quen le, a maioría dos abandeirados representantes internacionais do NCG son homes. Marta Pérez (2016: 1) denunciou a situación de maneira clara: «O problema non está tanto na existencia de mulleres creadoras —veremos que as hai— senón en que os seus traballos permanecen invisibles». Unha realidade que corresponde coa do sector audiovisual de maneira máis extensa, e que implica, nunha cinematografía pequena e periférica como a galega, xa de seu invisibilizada, que a muller atope aínda máis dificultades para facerse oco (Pérez 2016: 1). Para corrixir este desequilibrio, e alén da programación de eventos centrados nas creadoras, como o da 7ª Mostra de Cinema Periférico (S8) en 2016 ou a sección especial «XX: novas creadoras» de Curtocircuíto en 2020, merece mención á parte o proxecto da Deputación de Pontevedra «Cinema e Muller» (2016), que incluíu desde a produción dun filme colectivo até a creación de espazos de difusión e reflexión ou, como herdeira destas políticas, a creación dos Premios «Mulleres no Foco» (2020).

Para Pérez (2016: 3), existe unha tendencia a invisibilizar as autoras, especialmente nos medios académicos e de comunicación convencionais. É interesante subliñar que esta ausencia, como suxire Margarita Ledo (2016: 69), afectaría tamén, por exemplo, ás relacións do NCG co cinema feminista, pois malia teren notables puntos de conexión —a presenza da autobiografía, a preocupación pola palabra, o corpo da cineasta como materia narrativa, o espazo cotián e familiar, o proceso de busca como actitude artística ou a exhibición da obra en construción—, non reconece o seu parentesco. Así, cabe preguntarse: «É este feito talvez un indicio de que o selo ‘feminismo’ segue habitando as marxes mesmo dos sistemas que se definen, con diferentes cualificativos, como independentes ou [...] alternativos?»⁶ (Ledo 2016: 77).

⁶ Tradución da autora. No orixinal: «¿Es este hecho tal vez un indicio de que el sello “feminismo” sigue habitando los márgenes incluso de los sistemas que se definen, con diferentes calificativos, como independientes o [...] alternativos?».

Malia os avances patentes que se teñen producido nos últimos anos a respecto da visibilización das cineastas, os informes seguen a deitar datos preocupantes, como que as longametraxes subvencionadas en Galicia dirixidas por mulleres supoñen en 2020 (últimos datos analizados por CIMA)⁷ só un 21% do total, obtendo de media un 76% menos de contía económica que os dirixidos por homes (Cuenca 2020: 80). Isto cómpre lelo en relación a unhas cifras de presenza profesional que confirman a existencia de segregación vertical no traballo audiovisual, conformada á súa vez por sectores masculinizados que coinciden con aqueles cargos de maior poder (Carballal 2021: 50-54).

Considerando este contexto como punto de partida, pretendemos con este artigo contribuír, aínda que sexa levemente, a corrixir a infrarepresentación feminina nos estudos sobre prácticas audiovisuais. Centrándonos no traballo de creadoras, vencelladas á etiqueta ou non, analizaremos as súas achegas, e rastrexaremos a emerxencia de olladas ecocríticas nas que o binomio muller-natureza, produto da ideoloxía patriarcal, poida converterse nunha estratexia de complicidade e liberación para ambas as dúas. Para tal fin, comezaremos por aproximarnos á produción audiovisual da artista Carla Andrade, como unha das cineastas do NCG cunha particular concepción da natureza consolidada no tratamento da paisaxe ao longo da súa obra. A continuación relacionaremos, por semellanza ou oposición, unha serie de creacións de diversas autoras no marco de encontros como o ChanfainaLab de San Sadurniño ou os obradoiros promovidos polo PlayDoc de Tui, espazos que promocionan a experimentación de obras como *Sotobosque 1* (2015) de Xiana Gómez-Díaz —non considerada dentro do NCG— e *Toxos e Flores* (2016) de Lucía Vilela —vinculada ao NCG—, e mesmo o xurdi-

⁷ CIMA, Asociación de Mulleres Cineastas e de Medios Audiovisuais, realiza informes anuais da representatividade no sector desde 2016, pero os datos non aparecen separados por comunidades autónomas até 2019. Porén, neste ano descartáronse os de Galicia por atopar información sobre menos de 25% das longametraxes subvencionadas. Polo tanto, o informe de 2020 é o primeiro que incorpora estatísticas a nivel galego.

mento de aproximacións á natureza a través da perspectiva do rural, vehiculada neste caso pola muller, como acontece en *Palmira* (2016) de Diana Gonçalves —non vencellada ao NCG. Por último, comentaremos un caso singular, tampouco aglutinado no NCG, coa análise da longametraxe de Ángeles Huerta *Esquece Monelos* (2016), cuxa identificación do río coa memoria individual e colectiva dá conta dunha inserción pouco usual do natural na narrativa fílmica. Talvez sorprenda a escolla destas autoras, cando puidesen seleccionarse outras con obra de maior repercusión, mais é a nosa intención ofrecer un panorama da produción nas marxes, mergullándonos en discursos menos (re)coñecidos para abordar prácticas diversas nas que se están a procurar outros camiños de representación, establecendo a variedade do corpus como un dos seus puntos de interese.

Así pois, motivada pola propia heteroxeneidade das prácticas audiovisuais, a achega deste artigo vaise caracterizar por un conxunto de propostas moi diversas entre si. Alén da confusión que poida xerar, intentaremos que a lectora poida apreciar como virtude a (bio)diversidade de aproximacións, mostra dunha inquietude manifesta que conduce, se ben en direccións moi diferentes, a certos sectores cara a un *ecocinema*, outra etiqueta inclusiva que neste caso empregaremos non tanto con referencia a filmes que tratan especificamente asuntos de xustiza medioambiental senón aqueles que, de maneira máis ampla, actúan «facendo da ‘natureza’, desde as paisaxes até a vida salvaxe, o principal foco de atención»⁸ (Willoquet-Maricondi 2010: 9).

Carla Andrade (Vigo, 1983) é licenciada en Comunicación Audiovisual e graduada en Filosofía, estudos que marcan a súa obra cunha tendencia cara á reflexión ontolóxica e metafísica. Aínda que comeza a súa traxectoria como fotógrafa, axiña pasa a traballar co vídeo. Artista viaxeira, realizou residencias en países como Islandia, Nepal ou Chile e levou a cabo numerosas exposicións individuais e os seus filmes circu-

⁸ Tradución da autora. No orixinal: «by making “nature”, from landscapes to wildlife, a primary focus».

lan por festivais internacionais. Tras a súa colaboración⁹ con Lois Patiño na curtametraxe *Montaña en Sombra* (2012) e na longametraxe *Costa da Morte* (2013, Andrade comeza a experimentar ela mesma coa recreación, recollendo o *modus operandi* deste autor que, segundo Redondo (2014: 24), consiste en afondar «na inefábel capacidade do cinema para, a partires dunha esencial actitude contemplativa e poética, capturar o devir da natureza e redescubrir o pracer de mirar de novo para acadar un certo grao de coñecemento respecto do real».

Pero esta proximidade de Andrade a Patiño non é froito dunha asimilación. A súa obra audiovisual mantén a importancia capital que xa tiña a paisaxe no seu traballo fotográfico, como vehículo para a reflexión filosófica arredor do tempo, o baleiro ou o nada. Neste senso, Andrade vai alén da paisaxe como elemento tanxible para tratar de mostrar o invisible, sen desatender ningún dos dous aspectos. Partindo dunha concepción da natureza como retorno ao «noso Eu máis natural, máis primitivo»¹⁰ (García 2015), Andrade procura reflectir na súa metodoloxía de traballo outra forma de relación co medio, abrindo, así, unha vía de resistencia ao discurso cinematográfico dominante. Con todo, se ben a presenza natural non se limita a unha procura de deleite estético, tampouco atoparemos unha achega imbricada no territorio, segundo diferencia María Soliña Barreiro (2018: 44), desde unha visión de clase, entre as representacións da terra como «paisaxe, vizosa e inmóbel, e o territorio-paisaxe, da experiencia e do traballo», pois como ben sinala «a paisaxe xorde cando nos distanciamos da terra de labor».

Na serie non narrativa *Geometría de Ecos* (2013) Andrade emprega a videoinstalación, en convivencia con fotografías, tanto en cor como en branco e negro. A obra, realizada en Islandia e no Pireneo francés, ex-

⁹ Palabra que tanto a propia autora como Lois Patiño empregan nas súas webs para referirse a estes traballos e baixo a que Andrade figura nos créditos de *Montaña en sombra* sen especificar a natureza das súas funcións, mentres que en *Costa da Morte* aparece no rexistro do Instituto Cinematográfico e das Artes Audiovisuais (ICAA) como axudante de dirección.

¹⁰ Tradución da autora. No orixinal: «nuestro Yo más natural, más primitivo».

plora a representación do tempo e o baleiro no espazo mediante paisaxes que a crítica María Marco (2017) sitúa na estela do pictorialismo fotográfico. Estas representacións paisaxísticas recollen a influencia da pintura tradicional oriental, na que o baleiro se representa mediante a cor branca (Andrade 2018). Tres son os vídeos utilizados neste traballo: *Geometría de Ecos I, II e III* (2013). Os dous primeiros consisten nun único plano estático, sen cortes nin movementos. A cámara, detida ante a paisaxe, obriga a enfrontarse a ela e reparar en detalles que nun primeiro golpe de vista pasan desapercibidos. Coa adopción deste cinema de observación pausada, consideramos que Andrade se sitúa na liña de cineastas como o estadounidense Peter Hutton, que pretenden «refinar a nosa maneira de ver dimensións particulares da natureza e da interconexión de natureza e máquina»¹¹ (Macdonald 2013: 26). Con todo, destaca a inclusión de pequenos tremores da cámara que remiten, en última instancia, á ollada humana posicionada detrás, unha presenza que non se oculta, senón que permanece sutilmente como vestixio indicial da tecnoloxía empregada. Isto, que tamén acontece na obra do norteamericano James Benning, resulta dobremente suxestivo:

«Primeiro, polo feito de ser o cinema un produto serodio das tecnoloxías mecánicas que produciron a Revolución Industrial, e segundo, porque malia ser o cinema un produto tecnoloxicamente avanzado en si mesmo [...]. non pode rivalizar coa delicada eficiencia e coa transcendencia temporal do proceso natural»¹² (Macdonald 2013: 33).

Durante os catro minutos de *Geometría de Ecos I*, o encadre componse dunha paisaxe de piñeiros lentamente absorbida pola néboa, até a desaparición total de referencias espaciais. O plano fica baleirado,

¹¹ Tradución da autora. No orixinal: «to refine our way of seeing particular dimensions of nature and of the interweaving of nature and machine».

¹² Tradución da autora. No orixinal: «First, of the fact that cinema is a late product of the mechanical technologies that produced the Industrial Revolution, and second, that despite cinema being a technologically advanced product itself [...]. [it] cannot match natural process itself for smooth efficiency and for temporal transcendence».

activando reminiscencias de efectos atmosféricos como a néboa na obra do pintor romántico inglés J.M.W. Turner. Analogamente, *Geometría de Ecos II* é unha toma de tres minutos que nos enfronta a unha paisaxe de montaña, dominada polas cores apagadas nunha gama case de grises, na que a néboa de novo absorbe a paisaxe. Así, os planos son construídos sobre unha espera paciente, pausada, e permiten, mesmo procuran, a interferencia na imaxe fílmica dun elemento natural como é a brétema.

En *Geometría de Ecos III*, porén, apréciase unha vontade de maior intervención sobre o material, acudindo neste caso á montaxe. A video-creación ábrese cun plano nadir do ceo ateigado de paxaros, ao que se incorpora lentamente un avión no lateral dereito. Desde o comezo, destaca o emprego dunha música fronteiriza co ruído do compositor minimalista La Monte Young, que dota as imaxes dunha atmosfera que traspasa o estreitamente realista. Cando o avión pasa fóra de campo, xustaponse unha misteriosa imaxe que remite aos debuxos suprematistas: un trémulo círculo branco sobre fondo negro. Esta sorte de xeometría total podería ser tanto unha representación da lúa como un símbolo da propia ollada a través dun dispositivo mediador que opera mediante a selección dun anaco de realidade. En todo caso, a ambigüidade suxire a idea do cinema como representación, xogando coa parcialidade da ollada. Co retorno ao anterior plano, invítase á espectadora a mergullarse no movemento distante e aleatorio dos paxaros que, acompañado da partitura musical, incorre nunha imaxe que fai do momento captado polo obxectivo unha celebración da beleza efémera dun intre calquera, un eloxio da maxia simple e espida dunha coreografía da natureza.

As diversas estratexias empregadas nestas tres videoinstalacións anticipan en boa medida as liñas que van seguir os próximos traballos audiovisuais de Andrade. Por unha banda, observamos o seu enfrontamento directo co real a través da paisaxe que procura xogar coas especificidades do medio. Pola outra, identificamos unha achega máis subxectiva caracterizada polo uso da música e que deriva nun universo persoal que por momentos roza case o onírico. Seguindo con esta última tendencia, a curtametraxe 2014: *El desbordamiento* (2013) propón

unha viaxe subxectiva, nunha montaxe dominada máis pola procura da mobilización emocional que da creación de sentido. O plano máis interesante, desde a achega ecocrítica que procuramos, presenta un ceo nubrado que se adiviña tras as copas das árbores, compoñendo un punto de fuga na parte central superior do cadro. Co uso dunha lente de distancia focal curta e unha angulación contrapicada, a imaxe parece precipitarse sobre a espectadora. Os bordes están borrosos, mais non se trata dun efecto de posprodución. Son as pingas de chuvia caendo sobre o obxectivo da cámara as que distorsionan a percepción. A medio camiño entre o xogo e a exploración, a directora permítelle á natureza unha intromisión total, procurada, até a manipulación directa do dispositivo de gravación.

A segunda curtametraxe de Andrade, *Bocanoite* (2013), é un retrato da caída da noite sobre un lago. Constitúe un estudo da imaxe-tempo deleuziana mediante a presentación dunha situación puramente óptica e sonora na que o movemento aparece subordinado ao tempo, nunha «inversión que significa que o tempo xa non pode ser a medida do movemento, pero o movemento é a perspectiva do tempo»¹³ (Deleuze 1989: 22). A atención aos matices lumínicos sobre a cor da auga vólvese fundamental. Como é habitual na obra da autora, hai unha coidada composición do cadro, dividido entre a auga e a escuridade que domina o horizonte. O encadre xera espazo á vez que invoca o invisible, un fóra de campo en constante interacción, limitado pola incapacidade humana para captar o Todo da natureza.

Cun estilo visual de reminiscencias impresionistas, case puntillistas, as tomas preséntanse case a modo de vistas, separadas entre si por cortes a negro, agardando a que o vagar dos animais pola imaxe os sitúe no fóra de campo, nunha estratexia que semella case teatral. Este procedemento aparece frecuentemente nos filmes de Hutton, cineasta que Andrade reconece como unha das súas principais influencias (Do-

¹³ Tradución da autora. No orixinal: «reversal which means that time is no longer the measure of movement but movement is the perspective of time».

noso 2016: 106). Estes cortes procuran alterar a percepción temporal, especialmente a través da desaparición do son territorio, un son que, segundo o define Michel Chion (1994: 75), habita e envolve o espazo identificándoo «a través da súa dominante e continua presenza».¹⁴ A súa desaparición chama a atención sobre a concepción da ollada humana que se agocha tras o texto fílmico, poñendo en evidencia un proceso de selección tanto espacial como temporal.

A peza esixe unha observación detida, minuciosa, que afronta a espectadora cunha imaxe da natureza mansa e harmónica, cuxa vitalidade se atopa oculta na escuridade para quen saiba apreciála. Cara ao final, esta presentación contraponse á aparición na distancia dunha fonte de iluminación artificial cuxa procedencia non é posible establecer. Así, a calma da bocanoite semella perturbada pola existencia do humano na distancia. Con todo, esta alteración forma parte desa paisaxe misteriosa que transcende a súa materialidade para suxerir unha reflexión sobre a propia ontoloxía temporal da representación.

O proxecto *Llueven manchas de tiempo* (2014), realizado en Katmandú (Nepal), continúa o estudo iniciado en *Xeometría de Ecos*, pero empregando esta vez o baleiro como método desde o punto de vista das filosofías orientais (Andrade 2018). Como declara Andrade, xa non se trata de analizar a realidade, senón de sentila directamente, unha intención que se vincula cunha actitude radical cara á natureza: «Ante o medo pola natureza indómita, nace o desasosiego de tratar de descubrir e dominar as leis da natureza, necesidade de facela cientificamente intelixible, reducindo as súas formas ás regularidades da xeometría. En vez de permanecer atento ás súas revolucións e adaptarnos a elas, esa necesidade de iluminar, levounos a quedar atrapados na nosa propia racionalidade»¹⁵ (Andrade 2018).

¹⁴ Tradución da autora. No orixinal: «through their pervasive and continuous presence».

¹⁵ Tradución da autora. No orixinal: «Ante el miedo por la naturaleza indómita, nace el desasosiego de tratar de descubrir y dominar las leyes de la naturaleza, necesidad de hacerla científicamente inteligible, reduciendo sus formas a las re-

Xunto con series fotográficas, Andrade inclúe neste traballo dúas curtametraxes anteriores presentadas como videoinstalacións (2014: *el desbordamiento* e *Bocanoite*), así como *Xeometría de Ecos III*, rebautizada como *La Luna*. A elas súmase un plano contrapicado dun ceo con árbores que continúa coa exploración da imaxe-tempo, e outras dúas pezas sen son que mesturan imaxes dixitais e analóxicas, fixas ou en movemento, tanto en cor como en branco e negro. Case a modo de diario de viaxe, estas dúas pezas remiten a moitos dos espazos retratados nas fotografías, unha delas centrada nas paisaxes naturais e a outra en escenas urbanas, na que destaca a presenza de mulleres no exterior das súas vivendas, falando ou realizando tarefas do fogar.

Pola súa banda, a videoinstalación *Magma* xira arredor da fascinación polas faíscas sobre un fondo negro. A prolongada observación deste fenómeno, xunto coa acción da música de Jonathan Kawchuk, vai progresivamente establecendo unha distancia fronte ao referente. As imaxes son pouco a pouco baleiradas do seu contido, transformándose nunha coreografía azarosa de luces e cores que dota de vida elementos en principio inanimados, que son, como indica Donoso (2016: 55), «vinculados de novo co universo e o seu carácter atemporal, ilimitado e procesual».¹⁶ En varias ocasións, a man de alguén que pasa interponse entre a cámara e o filmado, chamando a atención sobre o fóra de campo.

Por último, cómpre salientar a conceptualización do proxecto *Kuch Nahi* (2015), que remite á concepción hindú do nada como algo. Alén dun traballo expositivo máis amplo, dará lugar á mediometraxe homónima rodada en super 8, cuxo *work in progress* foi presentado na Mostra de Cinema Periférico (S8) de 2015. Das imaxes tomadas durante a mesma estancia en Chile, tras pasar máis dun mes traballando en soidade no deserto de Atacama, nace a curtametraxe *El paisaje está vacío y el*

gularidades de la geometría. En vez de permanecer atentos a sus revoluciones y adaptarnos a ellas, esa necesidad de iluminar nos ha llevado a quedar atrapados en nuestra propia racionalidad».

¹⁶ Tradución da autora. No orixinal: «vinculados de nuevo con el universo y su carácter atemporal, ilimitado y procesual».

vacío es paisaje (2017). Andrade busca recrear con ela unha experiencia, entendida como coñecemento do real, fuxindo da intelectualización (Alarcón 2018). O título, tirado dun poema do coreano Dalchin Kim, remite ao principio zen dunha realidade na que non existen os contrarios. Seguindo unha constante no seu estilo propio, Andrade emprega oito planos xerais de longa duración, recurso que lle permite mobilizar a polisemia da imaxe, que se atopa, como ela mesma aclara, no centro do seu interese: «Decidir o tempo que contemplamos unha imaxe e como esta nos fala ou nos comunica»¹⁷ (Donoso 2016: 104). Neste caso, a técnica observacional levada ao extremo resulta, para o crítico Brais Romero (2017), nunha «achega radical e estética que baleira, ispe e racha unha paisaxe que acaba por preguntarse: estou baleira de todo ou estou chea do baleiro?».

Ademais, estas paisaxes desérticas reflicten a cosmovisión da cultura andina, na que os fenómenos naturais guían a vida cotiá, conservando unha relación coa natureza, a *Pachamama* (Nai Terra), que garda aínda o seu carácter mítico. A presenza humana só comparece nos créditos, mediante o uso de cantos indíxenas. No resto da peza, o son correspóndese con gravacións de corpos celestes cedidas polo museo do meteorito de Atacama, que crean unha transcendencia do representado cun todo natural que vai moito máis alá da Terra. Así, á experiencia do lugar na imaxe súmase a unión da terra co cosmos.

Esta peza concreta recolle o esencial do traballo de Andrade para a comprensión da súa obra como parte dun ecocinema, na medida en que fai unha proposta semellante á que Macdonald (2013: 19) propugna para este: «Unha representación do mundo natural cunha experiencia cinematográfica que modela a paciencia e a concienciación—calidades da consciencia cruciais para unha apreciación profunda e un compromiso en curso co medio natural».¹⁸ Para este autor, polo tanto, a principal fun-

¹⁷ Tradución da autora. No orixinal: «Decidir el tiempo que contemplamos una imagen y cómo ésta nos habla o nos comunica».

¹⁸ Tradución da autora. No orixinal: «A depiction of the natural world within a cinematic experience that models patience and mindfulness—qualities of cons-

ción dun ecocinema non sería producir «narrativas pro-medioambientais»¹⁹ ao modo de Hollywood ou do documental convencional, senón «poporcionar novos tipos de experiencia fílmica que amosen unha alternativa ás formas mediáticas e esportatorias convencionais e axuden a educar unha mentalidade máis ecoloxicamente progresiva»²⁰ (2013: 20).

Se ben outros traballos da autora se moven noutros rexistros non tan centrados no natural, consideramos interesante reparar na curtametraxe *Sibila* (2017), na que Andrade representa a muller, igual que fixo noutras pezas (*Listen to me*, 2016), fuxindo do retrato do seu rostro. Esta obra está baseada no relato curto «El Caballero» (1942) do escritor galego Álvaro Cunqueiro, parcialmente ambientado en Naraío, parroquia escollida pola cineasta para a rodaxe. Esta adaptación libre deixa de lado a fidelidade ao texto orixinal para tomar un pretexto narrativo co que crear unha atmosfera emocional que recolle, como indica o crítico Manolo González (2017), «os espíritos [...] que pululan no barroco relato de Cunqueiro e os incrusta en espazos naturais de cativa pegada humana, enxergados no mito fabuloso».

Unha cita inicial enmarca o relato na narración de Leonís de Soage, quen menciona como Sibila, tras deixar Constantinopla por Naraío para dar a luz o fillo concibido incestuosamente, aínda que sen coñecemento, polo seu irmán Don Silván, se atopa enferma. Aínda que se trata dun produto de ficción, a autora traballa co non narrativo, presentando unha serie de planos inconexos de Sibila, unha egua branca e o propio espazo natural, cuxas relacións espazo-temporais se caracterizan pola elipse. Nas imaxes en branco e negro, Sibila aparece e desaparece como un espectro mediante o uso de fundidos. Cuberta cunha tea branca, vaga por unha paisaxe que ten entidade propia como espazo mí-

ciousness crucial for a deep appreciation of and an ongoing commitment to the natural environment».

¹⁹ Tradución da autora. No orixinal: «pro-environmental narratives».

²⁰ Tradución da autora. No orixinal: «to provide new kinds of film experience that demonstrate an alternative to conventional media-spectatorship and help to nurture a more environmentally progressive mindset».

tico que nos traslada ao «misterio inintelixible que se agocha na natureza» (González 2017).

Este salto de Andrade cara a unha ficción non narrativa xorde como resultado do espazo de experimentación do ChanfainaLab, un encontro de cineastas galegos que ten lugar cada ano desde 2014 no concello de San Sadurniño, tratando de pór en valor o seu territorio e patrimonio natural e cultural. Esta sorte de eventos semella ter o potencial de favorecer, pola súa esencia, a emerxencia de formas de repensar a relación coa natureza. Por esta razón, queremos facer mención, a continuación, dalgunhas obras xurdidas neste marco que supoñen achegas interesantes desde o punto de vista do ecocinema.

A primeira é a curtametraxe *Toxos e Flores* (2016) de Lucía Vilela. A peza presenta unha serie de paisaxes rurais rodadas en super 8 que se suceden ao ritmo da pandeirada popular *Mociños de Igrexafeita*, gravada en 1971 polo coro ferrolán Toxos e Flores, establecendo unha relación entre a natureza non-humana (visualizada) e humana (escoitada), como acontecía en *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje*. Ademais, o traballo con película cinematográfica implica unha materialidade natural, de orixe animal e vexetal que, como opina Macdonald (2013: 18) a respecto deste soporte, «cando menos nun nivel, sintetiza a forma en que a vida moderna e o mundo natural están imbricadas».²¹ A montaxe rápida, case frenética, marcada pola estética do videoclip, contrasta coa achega pausada de Andrade, mais supón unha obra experimental que pon a natureza no centro de atención, fornecendo unha imaxe dinámica do rural.

Outra proposta digna de mención, se ben non acadou gran recoñecemento por parte da crítica, é *Sotobosque 1* (2015) de Xiana Gómez-Díaz, recentemente máis coñecida como Xiana do Teixeira, nome co que asina o documental de corte feminista *Tódalas mulleres que coñezo* (2018). A cineasta e artista visual lucense, cofundadora da produtora WalkieTalkie films, combina o seu labor creativo co académico, centra-

²¹ Tradución da autora. No orixinal: «at least on one level, encapsulates the way in which modern life and the natural world are imbricated».

do en estudos de xénero e televisión. Nesta peza a realizadora presenta un retrato dunha limacha, froito dun interese, segundo declara, pola natureza «como personaxe que pasa desapercibido— e non como paisaxe» (González 2016). Esta atención polo natural xa aparecía nalgúns fragmentos da súa anterior mediometraxe *Vacaciones* (2013) e ten continuación no vídeo-ensaio codirixido xunto a Emilio Fonseca *Somos Plaga* (2017), que reflexiona mediante unha colaxe cinematográfica sobre a relación do ser humano co ecosistema.

Sotobosque 1 segue ao invertebrado deslizándose polo chan constituíndo un ciclo que, con fundidos a negro que marcan transicións temporais, remata coa chegada da noite. Desta maneira, mediante o uso de planos de longa duración, igual que Andrade, pero con movemento de cámara e planos detalle en vez de estáticos planos xerais, Gómez-Díaz aposta por un documental observacional que trata de minimizar, a diferenza do que acontece con certa recorrencia na obra de Andrade (*Geometría de Ecos, El Desbordamiento* ou *Bocanoite*), a presenza da cámara, utilizando procedementos de continuidade propios da *invisible editing* mesturados con cortes a negro que denotan elipses temporais. Esta decisión estética responde ao desexo declarado da autora de non impoñer os nosos discursos cando tratamos de falar do outro (González 2016), unha idea análoga na ecocrítica á da natureza como *speaking subject* que debemos escoitar e da que podemos aprender, non falando por ela, senón fornecendo un espazo para que ela se exprese (Murphy 1995: 9). Así, o seu traballo mostra unha actitude de fascinación por todos os seres da natureza, atendendo mesmo aqueles que en principio semellan desagradables. O uso dunha lente de distancia focal longa, con limitada profundidade de campo, concentra a atención na limacha e magnífica co *close-up* as súas dimensións, transformando, segundo aprecia o crítico Fernando Solla (2016), o animal «nun ser que de tan fermoso resulta monstruoso», que se move cunha «viscosidade case lasciva». ²² Esta in-

²² Tradución da autora. No orixinal: «en un ser que de tan hermoso resulta monstruoso», que se move cunha «viscosidad casi lasciva».

terpretación axústase á teoría do monstro exposta por J. Cohen, segundo a cal o monstro encarna a diferenza e o abxecto, polo que é rexeitado e desexado á vez, e dirixe a nosa atención á súa corporeidade, espertando os praceres reprimidos do corpo (1996: 17-20). A lectura desta construción da natureza como un outro monstruoso resulta reveladora, cando menos, dunha representación da natureza non-humana máis alá da nosa comprensión.

Ademais do ChanfainaLab, destaca o desenvolvemento entre 2009 e 2013 do obradoiro documental *El Retrato Filmado*, dirixido por Marta Andreu. O seminario, dentro do PlayDoc de Tui, buscaba que sete cineastas seguisen durante cinco edicións deste festival un habitante da contorna procurando retratar a súa vida cotiá. Así, a realizadora e produtora Diana Gonçalves comeza a filmar a centenaria Palmira Filgueira Ramos, quen, presentada como a avoa de Galicia, adoitaba recibir a visita da Televisión Pública de Galicia polo seu aniversario. A cineasta xa se achegara á súa figura no seu primeiro filme, *Mulleres da raia* (2009), galardoado co premio Mestre Mateo da Academia Audiovisual Galega ao mellor documental. A ollada de Gonçalves afástase da construción folclórica para, partindo dun documental observacional, enfrontar a espectadora coa fragilidade do corpo e a súa decrepitude, mediante o uso insistente de primeiros planos do rostro e as mans de Palmira, así como as dificultades para moverse pola casa, que afronta soa diariamente. Deste xeito, representa a natureza dun corpo feminino que racha coa súa obxectivización no medio audiovisual, reflexionando sobre a vellez como parte da vida, dunha maneira moi diferente á evasión do rostro que atopabamos en *Sibila*.

O pasamento de Palmira en 2011 truncou o labor da cineasta, obrigándoa a enfrontarse co material xa filmado e relacionarse con el doutra forma. O procesual maniféstase na introdución dunha voz *over* que, ante a imaxe dunha cadeira baleira, nos relata a morte da protagonista, introducindo así un elemento que non usa Andrade. Gonçalves inclúe fragmentos que en principio desbotara, nos que ela mesma aparece dirixindo a posta en escena e relacionándose coa súa personaxe. Con iso, a autora procura, nas súas propias palabras, «retratar a distancia que hai entre as

dúas, esa diferenza xeracional»²³ (Torres 2009). A construción temporal caracterízase por tomas longas que se mergullan nunha realidade cotiá marcada polo silencio, a rutina e os tempos mortos. En última instancia, a soidade da muller preséntase como ameaza de extinción dunha forma de vida nestes espazos de transición entre o rural e o urbano.

Para rematar, comentaremos o caso singular que polo seu tratamento da natureza supón a *opera prima* de Ángeles Huerta *Esquece Monelos* (2016). A autora, asentada en Galicia desde 2002, doutora en Literatura Comparada, comezou a súa carreira cinematográfica como amadora rodando curtametraxes cos seus estudantes da Escola de Idiomas, para logo matricularse na Met Film School de Londres. Malia a orixe asturiana da directora, a rodaxe en lingua galega e con produción autóctona lévanos a incluír o filme neste estudo, reivindicando trazos que o distancian do modo de produción dominante, como a transgresión do ámbito documental tradicional coa inclusión da subxectividade da autora. Porén, atopamos aquí unha forma claramente narrativa, que pouco ten que ver coas tendencias experimentais de Andrade.

O filme percorre a historia e a desaparición do río Monelos, soterrado baixo a cidade da Coruña nos anos sesenta, cando se considerou un obstáculo no proceso de expansión urbana marcado pola especulación. O río preséntase no relato como reflexo da memoria persoal e colectiva, favorecendo unha identificación da natureza como receptáculo do cultural que racha coa dicotomía que tradicionalmente opón os termos. A narración, estruturada pola voz *over* da autora, introduce elementos autobiográficos alternando a dimensión histórica coa enfermidade de Alzheimer que padece o seu pai. Cos testemuños dos veciños, un médico, e o propio alcalde da Coruña, o filme adopta, como sinala Víctor Paz (2016), a forma do río como «unha estrutura que odia a liña recta, retórcese, e ao final desemboca».²⁴ Entre as his-

²³ Tradución da autora. No orixinal: «retratar la distancia que hay entre las dos, esa diferencia generacional».

²⁴ Tradución da autora. No orixinal: «una estructura que odia la línea recta, se retuerce, y al final desemboca».

torias entrecruzadas no propio río, destaca desde o punto de vista da ecocrítica a transformación da paisaxe da Coruña. O río Monelos discorre aínda baixo a cidade polos sumidoiros, suxerindo a idea de que as nosas cidades, como metonimia da propia civilización humana, están construídas sobre unha natureza que se agocha nas entrañas, no corazón da cultura. Esta mostra de dominación do ser humano sobre a natureza non-humana era subvertida pola inundación das rúas da cidade en días de enchente ou mareas vivas, reclamando a presenza oculta do río.

As diferentes obras analizadas neste artigo dan conta dunha diversidade de achegas que, de maneira máis ou menos explícita, están marcadas por representacións da natureza que desafían a súa concepción como obxecto de dominio dun ser humano enunciado en masculino. De tal xeito, son mostra dunha diversidade análoga ao que Ingram (2013: 58) describe como a «eco-estética pluralista que pode atopar valor —cognitivo, emocional, e afectivo— nun amplo abano de filmes».²⁵ As técnicas son moitas e dispares como é propio do eido audiovisual, mais atopamos algunhas coincidencias nos traballos de cineastas tan diversas. Tanto Andrade como Gonçalves se caracterizan especialmente polo uso de tomas longas, tratando de reproducir o paso do tempo e reivindicando unha necesidade de deterse a observar a natureza, xa sexa unha paisaxe ou o propio corpo humano. Non consideramos porén que unha técnica teña de seu significación concreta, pois se algunhas presentan unha certa efectividade para explorar determinadas cuestións de interese para a ecocrítica, o seu contrario pode funcionar nunha dimensión ecocrítica igualmente válida. Así, a construción temporal en *Toxos e Flores*, baseada na rápida xustaposición das imaxes a modo de videoclip natural, ofrece tamén unha ollada sobre a paisaxe ligada ao humano que desafía a súa convencional separación.

²⁵ Tradución da autora. No orixinal: «pluralistic eco-aesthetic which can find value—cognitive, emotional, and affective—in a wide range of films».

Do mesmo xeito, o procesual, como pegada do corpo humano que se agocha tras a cámara, pode favorecer a emerxencia de obras que exploren unha relación cara á natureza non-humana máis igualitaria. Mais como ilustra Gómez-Díaz, tamén desde o eido observacional e a invisibilización da figura do observador se atopan achegas que responden a unha consideración da natureza non-humana como suxeito propio. É preciso que o cineasta desapareza para poder retratar a natureza, entendida como o outro? Ou implica este borrado da pegada humana necesariamente unha ollada que, na súa pretensión de ofrecerlle á natureza o papel protagonista, oculta o seu inevitable antropocentrismo? Estes interrogantes lanzan as representacións cara a un debate máis amplo no seo do pensamento ecocrítico. Sen poder entrar nel no breve espazo deste artigo, queda claro que desde o audiovisual galego realizado por mulleres existen contribucións dedicadas a repensar as nosas relacións coa natureza que, é de agardar, seguirán consolidándose.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, Samuel (2018). «El paisaje está vacío y el vacío es paisaje». *El Cine que Viene* (Radio 5), 23 de xaneiro. [En liña] [28 de xaneiro 2018]. <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-cine-que-viene/cine-viene-paisaje-esta-vacio-vacio-paisaje-23-01-18/4434436/>>.
- ANDRADE, Carla (2013). 2014. [En liña] [28 xaneiro 2017]. <<https://vimeo.com/82896163>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Bocanoite*. [En liña] [3 febreiro 2018]. <<https://carlafernandezandrade.com/Bocanoite>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Geometría de Ecos I*. [En liña] [24 de novembro 2017]. <<https://vimeo.com/70441922>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Geometría de Ecos II*. [En liña] [24 de novembro 2017]. <<https://vimeo.com/70445232>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Geometría de Ecos III*. [En liña] [24 de novembro 2017]. <<https://vimeo.com/84343167>>.
- ANDRADE, Carla (2014). *Llueven manchas de tiempo*. [En liña] [3 febreiro 2018]. <<https://carlafernandezandrade.com/Llueven-manchas-de-tiempo>>.

- ANDRADE, Carla (2014). *Magma*.
- ANDRADE, Carla (2017). *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje*. [En liña] [febreiro 2018]. <<https://carlafernandezandrade.com/El-paisaje-esta-vacio-y-el-vacio-es-paisaje>>.
- ANDRADE, Carla (2017). *Sibila..* [En liña] [3 febreiro 2018]. <<https://youtu.be/BwUvKicesKI>>.
- ANDRADE, Carla. (2018). *Carla Andrade*. [En liña] [3 febreiro 2018]. <<http://carlafernandezandrade.com/>>.
- BARREIRO, María Soliña (2018). «Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase». Margarita Ledo (coord.). *Marcas na paisaxe: Para unha historia do cinema en lingua galega*. Vigo: Galaxia, 43-79.
- CARBALLAL, Mariana (coord.) (2021). *A representatividade e a representación das mulleres no audiovisual galego. Ficción 2020*. Vigo: CIMA-Asociación de Mulleres Cineastas e de Medios Audiovisuais. [En liña] [4 marzo 2022]. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/10/InformeCIMA_galicia_2020.pdf>.
- CHION, Michel (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996). «Monster Culture (Seven Theses)». Jeffrey Jerome Cohen (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-25.
- CUENCA SUÁREZ, Sara (2021). *Informe CIMA 2020: La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Madrid: Ministerio de Cultura; CIMA. [En liña] [4 de marzo 2022]. <<https://acrobat.adobe.com/link/review?uri=urn:aaid:scds:US:6dd54c2e-2413-4775-ba4c-53ef7e449aba#pageNum=3>>.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Trad. Hugh Tomlinson e Robert Galeta. Minneapolis: University of Minesota Press.
- DONOSO, Sara (2016). *Paisaje y pintura en el audiovisual gallego contemporáneo: Dos casos prácticos que se abrazan desde los extremos: Carla Andrade y Xisela Franco*. A Coruña: Arte Contemporáneo y Energía AIE.
- GARCÍA, Debora (2015). «Carla Andrade: “Siempre Dejo un Margen para el Error y la Sorpresa”». *A Cuarta Pared*, 14 de xullo 2015. [En liña] [16 febreiro 2018]. <<http://www.acuartapared.com/carla-andrade-empres-deixo-unha-marxe-para-o-erro-e-a-sorpresa/?lang=es>>.
- GÓMEZ-DÍAZ, Xiana (2015). *Sotobosque 1*.

- GONÇALVES, Diana (2016). *Palmira*.
- GONZÁLEZ, Manolo (2016). «Sotobosque 1». *Fálame de San Sadurniño*. [En liña] [4 xanero 2018]. <<http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sotobosque-1>>.
- GONZÁLEZ, Manolo (2017). «Sibila». *Fálame de San Sadurniño*. [En liña] [28 febreiro 2018]. <<http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sibila>>.
- HUERTA, Ángeles (2016). *Esquece Monelos*. A Coruña: Dangadanga.
- INGRAM, David (2013). «The Aesthetics and Ethics of Eco-Film». Stephen Rust; Salma Monani; Sean Cubitt (ed.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 43-61.
- LEDO, Margarita (2016). «Acciones (in)diferentes, tensiones latentes: A propósito de feminismo y “novo cinema galego”». *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 67-84.
- MACDONALD, Scott (2013). «The Ecocinema Experience». Stephen Rust, Salma Monani; Sean Cubitt (ed.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 17-41.
- MARCO, María (2014). «Las revelaciones que acontecen en las cumbres». *María Marco*. [En liña] [4 de decembro de 2017]. <<http://mariamarco.weebly.com/llueven-manchas-de-tiempo--carla-andrade.html>>.
- MARTÍNEZ, Isabel; GALLEGO, María (2012). «El Novo Cinema Galego, proposta de definición y clasificación». *Revista Comunicación*, 10 (1), 264-75.
- MURPHY, Patrick D. (1995). *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*. Albany: State University of New York Press.
- PAZ, Víctor (2016). «Esquece Monelos, de Ángeles Huerta». *A Cuarta Pared*, 13 de decembro. [En liña] [14 marzo 2017]. <<http://www.acuartapared.com/esquece-monelos-de-angeles-huerta/?lang=es>>.
- PÉREZ, Marta; REDONDO, Fernando (2014). «Novo Cinema Galego: cartografías audiovisuais trazadas desde a periferia». *XI LUSOCOM*, Universidade de Vigo. [En liña] [20 de novembro 2016]. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/cartograf%C3%ADa_de_la_periferia.pdf>.
- PÉREZ, Marta. «Teitos de celuloide: As creadoras do Novo Cinema Galego». *Cinema e Muller*. Vigo: Museo de Arte Contemporáneo de Vigo. [En liña] [22 novembro 2016]. <<http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Teitos-de-celuloide.pdf>>.
- REDONDO, Fernando (2014). «Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece». Jose

- da Silva; Carlos Eduardo Viana (ed.). *Encontros de Cinema*. Viana do Castelo: Ao Norte, 23-31. [En liña] [14 de novembro 2017]. <<http://www.aonorte.com/img/recursos/publicacoes/conferencia2014.pdf>>.
- REDONDO, Fernando; GONZÁLEZ, Xurxo (2015). «Una propuesta de vertebración del Novo Cine Galego: lo procesual y la marca documental». *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, 83, 105-26.
- ROMERO, Brais (2015). «Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego». *Fonseca. Journal of Communication*, 11, 9-31. [En liña] [12 de marzo de 2022]. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/NCG_en_Fonseca_Journal_of_Communication.pdf>.
- ROMERO, Brais (2017). «8ª Mostra de Cinema Periférico (S8): Caminos del Cine Gallego». *A Cuarta Pared*, 27 de xuño. [En liña] [8 de decembro 2017]. <<http://www.acuartapared.com/8a-mostra-de-cinema-periferico-s8-caminos-do-cinema-galego/?lang=es>>.
- SOLLA, Fernando (2016). «Xiana Gómez-Díaz. La elocuencia de un fundido a negro (o blanco)». *Cine Divergente*. [En liña] [17 de marzo 2018]. <<http://cinedivergente.com/festivales/festivales-2016/s8-mostra-de-cinema-periferico-2016/xiana-gomez-diaz>>.
- TORRES, Mónica (2009). «Palmira en fila 107 años de película». *La Voz de Galicia*, 18 de marzo. [En liña] [2 de febrero 2018]. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/tui/2009/03/18/palmira-enfila-107-anos-pelicula/0003_7597956.htm>.
- VILELA, Lucía (2016). *Toxos e Flores*.
- WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.) (2010). *Framing the world: explorations in ecocriticism and film*. Charlottesville: University of Virginia Press.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.